

LA NOVELA GRIEGA: PROYECCION DE UN GENERO EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA

Ana L. BAQUERO ESCUDERO

Universidad de Murcia

EL TERMINO DEFINITORIO

Si en un panorama amplio sobre el surgimiento y evolución de los géneros narrativos en la literatura española nos encontramos, al referirnos al que nos ocupa, con diversos intentos nominativos, sin embargo, puede afirmarse de manera generalizada que el término más frecuente usado y aceptado es el de *novela bizantina*. La acuñación del mismo, como bien ha señalado Carlos García Gual, se debió a Menéndez Pelayo¹, quien en su comprensible desconocimiento sobre la datación de estas obras antiguas, mezcló las propiamente griegas –Heliodoro, Aquiles Tacio–, con las bizantinas, muy posteriores.

Consecuencia de tal desvirtuación fue la creación de este término "novela bizantina", para designar un género o subgénero novelesco de-

1. Carlos GARCÍA GUAL: *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972, p. 329. Véanse directamente los estudios de M. MENÉDEZ PELAYO en sus *Orígenes de la novela*, Santander, Aldus, 1943, T.I, pp. 15-16, T.II, pp. 74 y ss. Como algunos de los estudios sobre este género, que mantienen tal nomenclatura, podríamos recordar el de Emilio CARILLA, "La novela bizantina en España", *Revista de Filología Española*, XLIX, cuadernos 1º-4º, 1966, pp. 275-287 o la reciente aportación de Miguel Ángel TEJERO: *La novela bizantina española: Apuntes para una revisión del género*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.

finido con unas particulares características. Frente al consenso admitido sobre la denominación de otras especies narrativas, como "novela pastoril" o "caballeresca", nos encontramos con que este concreto género novelesco ha recibido diversas nomenclaturas. Pfandl se refirió a él como *novela amorosa de aventuras*², Avalle-Arce como *libros de aventuras*³, o López Estrada, *Libros de aventuras peregrinas*⁴. Pese a tal disparidad, insistimos, creemos que todavía sigue siendo lo más frecuente y la forma más inmediata de reconocimiento de tal género, su designación como *novela bizantina*.

A estas alturas, sin embargo, en que la investigación filológica clásica muestra un panorama bien distinto del existente en la época de Menéndez Pelayo, consideramos que tal confusión terminológica debe comenzar a disiparse y resolverse. Como García Gual o Carlos Miralles han estudiado bien⁵, las novelas griegas y las novelas bizantinas además de pertenecer lógicamente a etapas cronológicas diferentes, presentan entre sí las suficientes divergencias como para no ser confundidas. Si es cierto que podemos aislar dos periodos en la novelística bizantina, el primero de los cuales, sobre el siglo XII más o menos, si caracterizado por la pálida y servil imitación de los modelos griegos más tardíos —Aquiles Tacio y Heliodoro—, en el segundo, sin embargo, sobre el siglo XIV, se observa junto a la tradición tardohelenística, el influjo de modelos occidentales, normalmente franceses, y sobre todo y esto es importante, la presencia de elementos claramente procedentes

2. Ludwid PFANDL: *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933.

3. Véase sus ediciones de *El Peregrino en su patria* de LOPE DE VEGA, Madrid, Castalia, 1973, y de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de CERVANTES, Madrid, Castalia, 1970.

4. Francisco LOPEZ ESTRADA: "Variedades de la ficción novelesca", en *Historia y crítica de la Literatura Española* al cuidado de Francisco Rico, T.2 *Siglos de Oro: Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 276-277.

5. Carlos GARCIA GUAL, op. cit., Carlos MIRALLES: *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona, Labor, 1968, pp. 115 y ss. Sobre la novela bizantina puede verse además la edición de GARCIA GUAL de *Calmaco* y *Crisóroeo*, Madrid, Editoria Nacional, 1982.

del folclore –dragón, anillo mágico, castillo...–. Esta novela bizantina además, frente a la griega, usará el verso.

Si se habla de novela bizantina hay que pensar y referirse, pues a esta última, aun cuando es evidente que tal término no aparece en nuestra tradición literaria asociado a nombres como Prodro, o obras como *Calímaco* y *Crisóro*. La aparición de tal nomenclatura clasificatoria, surge en la tradición de nuestra historia literaria, asociada de forma indisoluble a los nombres de Heliodoro y Aquiles Tacio, aquéllos que serán quienes influyan en la tradición literaria europea posterior. Sería, pues, conveniente que la denominación de este género novelesco partiese o bien de esos intentos clasificatorios que evitan la alusión al modelo, o bien si mencionamos tal modelo, lo hagamos adecuadamente.

LA NOVELA GRIEGA: CARACTERÍSTICAS GENERALES

Frente a la épica y otros géneros mayores, la novela surge en Grecia al margen de la preceptiva. Género de naturaleza híbrida⁶, en cuya configuración confluyen muy distintos géneros –y ya tenemos aquí las características de apertura y flexibilidad propia de la narrativa–, hemos conservado escasos restos de dicha producción novelesca. Tan sólo cinco novelas íntegras y restos aislados de otras novelas. Los estudios, por tanto, sobre tal género literario, esta novela de amor y aventuras, se constriñen forzosamente a tal corpus narrativo.

No es nuestro objetivo el análisis de tales obras pero sí que nos parece necesario para una comprensión mayor sobre la adaptación y transformación del mismo en la posterior proyección literaria, un mínimo detenimiento en éstas. Desde la primera –la de Caritón– hasta las últimas, las de Aquiles Tacio y Heliodoro, se observa ya la evolución

6. La cuestión de la conformación y orígenes de la novela griega es una de las más complejas y debatidas por la filología clásica. Como síntesis significativa de la misma véase el estudio de Consuelo RUIZ MONTERO, "Los orígenes de la novela griega: Revisión crítica y nuevas perspectivas", *Studia Philologica Salmanticensia*, Núm. 5, 1981. pp. 273-301.

y transformación del género. Una evolución que como bien señalará García Gual, no implica necesariamente perfeccionamiento. La psicología por ejemplo, de los personajes, está mejor tratada en la obra de Caritón que en las novelas posteriores⁷.

Es importante señalar, pues, que en el propio seno de la literatura griega el género novelesco experimentará claras transformaciones –no en balde han pasado posiblemente entre una y otra tres o incluso cuatro siglos–.

Intentemos pese a tales cambios, aprehender esas constantes o rasgos constitutivos propios del género, para poder comprobar su posterior transformación o permanencia.

En primer lugar y ateniéndonos a la dualidad *ficción-historia* se observa un notable proceso de "novelización" entendido como desarrollo y crecimiento de lo puramente fictivo, conforme el género va avanzando, con un mayor desapego de elementos históricos. Los restos más antiguos de esta novelística griega presentan muchos más contactos con una realidad histórica, que las novelas posteriores. Como Prieto señalara, la novela va surgiendo y conformándose como un medio de evasión de un tiempo real, que opone todo un mundo imaginario a un mundo cotidiano⁸.

El amor se erigirá como el móvil central de estas narraciones ficticias, un amor surgido entre una pareja –definida siempre por su juventud, belleza y fidelidad–, que guarda celosamente su castidad –a excepción del héroe de Aquiles Tacio– frente a todo tipo de pruebas. A partir de la novela de Longo, el matrimonio de tal pareja quedará relegado al final de la obra.

Como consecuencia de este amor surge la aventura, la peripecia de la novela, y el imprescindible *viaje* en el que la pareja se embarcará. El viaje funciona no sólo como uno de los temas más frecuentes en la tradición narrativa, sino también como veremos, como una importante

7. C. GARCÍA GUAL, op. cit. Véase su estudio de la novela, pp. 201 y ss.

8. Antonio PRIETO: *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 190-216.

estructura novelesca, tal como estudiara Baquero Goyanes⁹. Este, tan unido a dicha tradición especialmente antigua, ha sido contrastado por autores como Bourneuff y Ouellet como forma configuradora de una novela de aventuras que se opone por su carácter evasivo, a la literatura contemporánea con sus usuales espacios opresores¹⁰. El viaje en la novela griega suele abarcar un amplio recorrido geográfico, y se constituye en uno de los rasgos básicos, imprescindibles en tal género.

Dentro de este tema y estructura narrativa, la novela griega ofrecerá asimismo, y ésta sería otra de sus convenciones, la frecuente intercalación de *relatos subordinados*. Tal práctica, no obstante, surgirá no con las primeras novelas; es Jenofonte quien la utiliza por vez primera y serán Aquiles Tacio y Heliodoro especialmente, quienes complicarán la hechura del relato con frecuentes intromisiones episódicas.

El *esquema argumental* previsible en todas ellas responde a una sucesión de determinados hechos que podríamos ordenar de la forma siguiente: encuentro, separación, búsqueda, reencuentro¹¹. Dentro del mismo será usual el que los personajes encubran sus personalidades.

El *tiempo* en las novelas griegas se conformará según el principio de linealidad; esto es, serán novelas concebidas "ab ovo". Sólo Heliodoro, émulo fiel de Homero, como argumenta Hägg, presenta en su novela la excepción de una violenta alteración del "ordo naturalis" en ese "ordo poeticus" configurado por el inicio "in medias res"¹².

Como el propio Hägg señala, frente a la épica, serán escasas o nulas las anticipaciones que anuncian e informan sobre sucesos posterior-

9. Mariano BAQUERO GOYANES: *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989, pp. 32 y ss.

10. R. BOURNEUFF y OUELLET: *La novela*, Barcelona, Ariel, 4ª ed., 1985. Véase el cap. 3 "El espacio", pp. 115 y ss.

11. Como sugestivo acercamiento a la novela griega, fundamentado en el estudio de su estructura, véanse las aportaciones de Consuelo RUIZ MONTERO, en su traducción a esta novela antigua del modelo estructuralista de Propp, *La estructura de la novela griega*, Salamanca, Universidad, 1988.

12. Tomas HÄGG: *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, Stockholm, 1971.

res, hecho este lógico si pensamos en la distinta naturaleza de la épica y la novela, la primera desarrollando un argumento conocido de antemano por los receptores. Lo que sí resulta enormemente frecuente son las recapitulaciones. Tal es a veces, la confusión intrincada de acontecimientos que el oyente-lector agradece estos pasajes recordatorios.

Una característica importante en tales obras bien detectadas por Bajtin y que veremos después en toda una tradición posterior de novelas de aventuras, es la singular naturaleza del tiempo de la aventura, desde que los personajes inician su peripecia hasta que ésta concluye felizmente¹³. Se trata como señala este autor, de una secuencia de tiempo que no responde a ninguna duración biológica elemental. Los personajes permanecen inalterados y el tiempo no pesa sobre ellos. (Dicho rasgo hará que, por ejemplo, en la novela francesa de aventuras del XVII, la narración se extienda hasta extremos increíbles).

Por último, y en lo que concierne a la *voz narrativa* hay que decir que salvo Aquiles Tacio, cuya novela presenta no pocas peculiaridades respecto a las otras, los autores utilizarán la voz narrativa tradicional en tercera persona, situada fuera del relato.

Las novelas griegas conservadas responderían a tales condicionantes básicas, aunque la de Longo prescinde de un rasgo fundamental, el viaje, y sus personajes también frente a los otros, se conocen desde niños –ya anotaremos tal característica en la posterior tradición narrativa–. Como vemos, aunque puede hablarse de unos rasgos fundamentales: el amor y el viaje –si dejamos a un lado *Dafnis y Cloe*–, la propia evolución del género nos muestra el cambio y la aparición de rasgos constitutivos del mismo.

PROYECCION POSTERIOR DEL GENERO: LOS MODELOS

De las novelas griegas conservadas, serán dos las que influirán decisivamente en el Renacimiento y Barroco europeo: las *Etiópicas* de Heliodoro, y *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio. Observamos, por tanto, cómo para seguir la proyección posterior de este género antiguo,

13. Mijail BAJTIN: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 239-263.

debemos limitarnos a estas dos obras¹⁴. Resulta curioso comprobar cómo si éstas fueron en realidad últimas manifestaciones o consecuencias de tal género novelesco en Grecia, se van a convertir no obstante, ahora en auténticos modelos, seguidos por toda una tradición narrativa en otras lenguas.

El descubrimiento fundamentalmente de la novela de Heliodoro, producirá una enorme expectación. El género será acogido por el círculo erasmista, tal como Bataillon estudió, comenzando tanto escritores como preceptistas a hacerse eco del mismo¹⁵. Quizá algunos de los testimonios más valiosos dentro de estos segundos, en los que no podemos detenernos ahora, sean los de López Pinciano en su *Philosophia antigua poética*¹⁶.

Si resulta evidente que la llamada "novela griega" comienza a darse en Europa, y en concreto centrándonos en España, en el XVI, sin embargo, y aun a pesar de la complejidad que tal cuestión plantea, pensamos que no se puede pasar por encima de la narrativa medieval, sin detenernos en algunas obras vinculadas con tal género.

1. LA NARRATIVA MEDIEVAL

Como Carlos Miralles plantea¹⁷, el problema de las influencias bizantinas en la narrativa medieval, se presenta casi como insoluble. De cualquier modo resulta clara la presencia de elementos perceptibles

14. Sobre la influencia de Heliodoro en la literatura posterior véase la introducción de F. LOPEZ ESTRADA a la *Historia etióptica* de Heliodoro, trad. Fernando de Mena, Biblioteca selecta de clásicos españoles, Madrid, Aldus, 1954, y los estudios de Albinio MARTIN GABRIEL "Heliodoro y la novela española", *Cuadernos de Literatura*, 22-24, 1952, pp. 215-234 y Gerald N. SANDY: *Heliodorus*, Boston, Twayne Publishers, 1982, pp. 118-120.

15. Marcel BATAILLON: *Erasmus y España*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1950, 2 vols., II, pp. 222 y ss.

16. Alonso LOPEZ PINCIANO: *Philosophia antigua poética*, Ed. A. Carballo Picazo, Madrid, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, 1953, 3 vols.

17. Op. cit., pp. 109 y ss.

en la novela griega en obras medievales, filtrados posiblemente, por esas continuaciones posteriores bizantinas. Aunque, insistimos no es nuestro objetivo el análisis de tales textos a la luz de este concreto enfoque, hemos seleccionado al menos tres, sin embargo, acerca de los cuales extraeremos una serie de conclusiones básicas. Dichos textos son el *Libro de Apolonio* —cuya relación incluso, con un posible original griego perdido resulta bastante clara—¹⁸, la primera parte de *El caballero Cifar* y la famosa leyenda de *Flores y Blancaflor*.

En las tres observamos el motivo del *viaje*, aunque en *Flores y Blancaflor* se encuentre visiblemente sintetizado por el propio carácter de la obra, relato no extenso. Fijémonos en este dato que después nos servirá: la propia configuración genérica *novela-novela corta* condicionará la transformación de alguno de los rasgos básicos del género¹⁹.

También el motivo del *amor* presenta singulares variantes. Salvo en *Flores y Blancaflor*, en los otros dos casos nos encontramos con un matrimonio incluso con hijos, rasgo éste desconocido en la antigua novela griega. En otros textos medievales, como en la *Historia del rey Guillelme*, hay también separación matrimonial, con hijos perdidos. Pero incluso *Flores y Blancaflor* presenta evidentes peculiaridades respecto a ese rasgo de relación amorosa entre una pareja de jóvenes. Según Carlos Miralles, podría hablarse de un rasgo nuevo en tales textos medievales: la mayor amplitud histórica, ahora los protagonistas se conocen desde niños —aunque, recordemos, tal hecho aparecía ya en la novela de Longo.

En líneas generales percibimos la presencia de constantes narrativas existentes en la novela griega, como la enfermedad por amor o los raptos, y en cuanto a la estructuración propia de la obra, la alternancia

18. Sobre tal cuestión véase C. RUIZ MONTERO "La estructura de la Historia Apollonii regis Tyri", *Cuadernos de Filología Clásica*, Vol. XVIII, 1983-1984, pp. 292-334.

19. Es curioso a este respecto el estudio comparativo entre el *Libro de Apolonio* y la patraña XI de Timoneda. Pese a la presencia conjunta respecto al texto medieval en el de Timoneda, de la "amplificatio" y la "abreviatio", en general claro está, el relato resulta mucho más condensado en Timoneda.

de acciones distintas, por la separación de personajes. En el caso del *Cifar* incluso hay una cuádruple separación. Tales cambios y alternancias propician el uso constante de frases tipo como "Dexemos", "Tomemos"... que van marcando tales vaivenes en el entrelazado de acciones diversas.

Encontramos asimismo, frecuentes recapitulaciones. Respecto a las mismas podemos señalar ya aquí las distintas situaciones que provocarán. Lo usual es que aparezcan en boca de distintos personajes, quienes contarán su historia a otros personajes –y a su vez ésta será recordada al lector–. Pues bien, es curioso constatar los cambios que pueden producirse por la elección del personaje oyente de la misma. Si en ocasiones éste es un personaje ajeno, desconocido, en otras muchas tal oyente identificará y reconocerá a quien habla precisamente por el relato de su historia. Uno de los casos más claros es el del relato de Tarsiana a su padre, a quien ella no identifica como tal, pero sí será identificada por él. Podemos señalar, pues, tal recurso como uno de los medios de *anagnórisis* frecuente en estas obras.

Lo que no vamos a hallar en estos relatos es la complicación argumental por la intromisión retardatoria de historias ajenas. Quizá en el *Cifar* podrían ser considerados episódicos algunos momentos protagonizados por el ribaldo, o la inclusión de esa historia digresiva sobre *Roberto el Diablo*, pero nunca encontramos a esos personajes –narradores, relatores de sus propios peripecias–.

Como rasgos asimismo distintivos y distantes de la novela griega, podemos detectar la presencia de motivos caballerescos –según los cánones de la narrativa occidental de la época–, en *Cifar* y en *Flores y Blancaflor*, y sobre todo y esto es importante, la presencia de elementos y motivos claramente folclóricos –recordemos el lago encantado en *Cifar*, y especialmente los anillos mágicos en *Flores*, motivos éstos por otra parte, también presentes en las novelas de caballerías–. No nos atrevemos a asegurar, claro está, que tales motivos procedan de la influencia de esa tardía novela bizantina, pero al menos queremos dejar planteada tal cuestión.

2. LA NOVELA GRIEGA EN LA NARRATIVA AUREA ESPAÑOLA

Introduciéndonos ya en el estudio de la proyección de este género en la narrativa de los Siglos de Oro, distinguiremos tres distintos apartados: En primer lugar nos referiremos a las continuadoras, en principio, más directas, en las cuales observamos la misma configuración genérica de *novela*. En un segundo apartado veremos la singular fusión al respecto, entre *novela* y *novela corta*, para revisar en último lugar la significación de la novela griega como *estructura narrativa*.

2.1. Las novelas continuadoras

Como señalábamos atrás, dos van a ser las novelas griegas que se alcen como modelos de las posteriores continuaciones europeas, y en nuestro concreto caso, españolas, con las importantes consecuencias que ello conllevará.

Fijémonos en primer lugar, en las primeras imitadoras españolas, localizables en el XVI: *Los amores de Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso, y la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras²⁰. Es obvio que Núñez de Reinoso tiene en cuenta a Aquiles Tacio en la primera parte de su obra, que es la que aquí nos interesa, ya que la segunda, con las aventuras de Felesindos de Trapisonda, se nos presenta como clara narración caballeresca con influencias pastoriles²¹. Como la obra de Aquiles Tacio, la presente narración está puesta en boca de un narrador-personaje, la desdichada Isea. Vemos, pues, cómo un rasgo excepcional en la novelística griega –el uso de la primera persona– se convierte para Núñez de Reinoso en un rasgo básico que trasladará a su propia obra. Sin embargo, si el autor español sigue con bastante fidelidad el esquema argumental básico de la obra griega, introduce en

20. Para estas obras nos hemos visto obligados a utilizar las ediciones de la Biblioteca de Autores Españoles, T.III, ed. C. Aribau, Madrid, en su nueva edición de 1975. La novela de Núñez de Reinoso ocupa las páginas 431-468 y la de Contreras las páginas 469-505.

21. Sobre la relación con Aquiles Tacio puede verse el estudio de M.A. TEJERO: "Clareo y Florisea o la historia de una mentira", *Anales de Estudios Filológicos*, VII, 1984, pp. 353-359.

la elección de dicho personaje-narrador una evidente variación. Si en la obra de Aquiles Tacio el narrador era el propio protagonista, en la obra española el narrador lejos de presentarse como tal protagonista –aunque desempeña un papel importante–, aparece más bien como narrador-personaje testigo. Es la infortunada Isea, abandonada por Clareo, quien sin ninguna justificación que motive su relato –en Aquiles Tacio Clitofonte cuenta su historia a un determinado receptor–, escribe su desdichada historia, provocada por los amores de Clareo y Florisea. Una historia que dedica a unos muy concretos lectores: esas damas, recepción femenina, a la que alude en frecuentes ocasiones.

Tal variación en la elección del personaje-narrador, provocará unos importantes efectos relativos a la focalización o punto de vista desde el que se narra la historia. Si el punto de vista de Clitofonte mostraba una bastante estrecha relación con la historia narrada –en gran parte protagonizada por él–, Isea va a desempeñar un papel mucho más ajeno, de forma que en bastantes ocasiones se producirá un claro falseamiento de tal perspectiva, al hablar o referirse, por ejemplo, a escenas que no pudo conocer de ninguna manera.

No es éste el caso del inicio de la obra. Aquí el autor parece que ha adecuado el comienzo de su relato al punto de vista de su personaje-narrador, a quien no parece interesarle mucho detenerse en los amores de su rival con su amado. Tal es la precipitación y concisión del arranque de la novela, que no llegamos a enterarnos bien de cómo se conocieron los jóvenes, si se trataban desde niños –piénsese que eran primos hermanos–, y sobre todo, por qué huyeron.

Dicha novela presentará lógicamente por ese paralelismo claro con la historia de Aquiles Tacio, rasgos típicos de la novela griega: la muerte aparente, la enfermedad por amor, el cambio de identidad, la presencia de écfrasis –tan abundantes en el autor griego imitado– etc. Advertimos asimismo la intercalación de historias secundarias, alguna incluso completamente ajena a la acción principal –rasgo éste recordemos, que no había sido concebido desde los principios del género, como convención básica–.

Junto a todos estos motivos –por supuesto existe el viaje–, nos encontramos con otros que vinculan la novela de Núñez de Reinoso,

con otros modelos narrativos. En concreto hay que destacar algún episodio de carácter pastoril-caballeresco.

Tal conjunción de modelos todavía se acentúa más en la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras, hasta el punto de que un autor como Armando Durán niega el calificativo de "novelas bizantinas" a ambas novelas²². En realidad tal hibridismo literario es como señalábamos ya al hablar de la propia conformación de la novela griega, característica básica de la narración.

En la novela de Contreras advertimos claramente la presencia de algo que caracterizará fundamentalmente a la novela de aventuras española y que nos advierte sobre la peculiar aclimatación y transformación del género en nuestras letras. Nos referimos, claro, a esa finalidad moral, a la fuerte presión de un sentido religioso y de un fin edificante que pesará sobre ese antiguo tema del peregrinaje, visto ahora a la luz de la Contrarreforma, como analizará magistralmente Antonio Vilanova²³. Tal singular aclimatación y adaptación del género antiguo, conllevará importantes repercusiones, especialmente puestas de relevancia en la obra que ahora nos ocupa.

Los personajes, Luzmán y Arbolea, se conocen desde niños, manteniendo desde siempre una amistad fraternal. Tal inicio enlazaría no ya con los usuales de las novelas griegas, sino con el de alguna obra que comentamos como *Flores y Blancaflor*, y con una única narración griega, la aludida *Dafnis y Cloe* de Longo. Si tanto en esta última como en *Flores* el cariño de hermanos se convierte en imperioso amor para la pareja, en la novela de Núñez de Reinoso sólo experimentará esta transformación el personaje masculino pero no el femenino. Tal situación supone, pues, una clara desviación del modelo. Desconsolado Luzmán decide entonces emprender su larga peregrinación; adviértase, sin embargo, que tal viaje no conlleva ningún objetivo concreto en-

22. Armando DURÁN: *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 162-174.

23. Antonio VILANOVA: "El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII, 1949, pp. 79-159. Reeditado en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 326-446.

tendido ello desde una peripecia argumental precisa. Luzmán, dice, viajará por "ver las cosas que el mundo en sí tan maravillosas tiene"²⁴. Tenemos, sí, el motivo del viaje, pero falta el otro fundamental en el modelo griego: el amor compartido por una pareja que los arrastra a *ambos* a tal peregrinación.

El "tempo" narrativo dominante en toda la obra será un "tempo" rápido que condensa al máximo el tema mismo del viaje²⁵. No interesa éste mismo, sino los lugares a donde llega y más concretamente los personajes que Luzmán encontrará encargados de contarle diversas historias, las cuales irán provocando en el protagonista ese singular proceso de educación o transformación espiritual.

En realidad Luzmán no desempeña ninguna peripecia argumental. Toda la novela responde a un mismo esquema rígido y repetitivo: el personaje conoce a un personaje quien le cuenta su historia; permanece en ese lugar unos días y después se va. La acción propiamente aparece en tales historias intercaladas, relatos muy cuidadosamente organizados ya que se disponen en muchas ocasiones como variaciones sobre un mismo tema, versiones contrapuestas de una misma situación. Luzmán ve así el haz y el envés de una misma experiencia humana. Quizá un caso muy claro sea el de las historias entrelazadas del pobre Oristes y del avariento Argestes. Comprobamos por tanto, cómo la estructura narrativa presente en los dos modelos imitados: un viaje que permite la intercalación de historias, permanece aquí, pero su función es ya distinta. El viaje no conlleva peripecia y el interés se va a desplazar de éste, a los relatos incluidos que actuarán como singular medio de educación y aprendizaje para el peregrino.

Podríamos hablar de algún rasgo existente en la novela griega, como la presencia de écfrasis, o de los sueños, pero en realidad tal no-

24. Ed. cit., p. 475.

25. Sobre la distancia "tiempo" y "tempo" narrativo, véase el estudio de M. BAQUERO GOYANES: "Tiempo" y "tempo" en la novela, en *Teoría de la novela*, ed. G. y A. Gullón, Madrid, Taurus, 1974, pp. 231-242. Sobre el tema del viaje en el cuento folclórico y en la novela, véanse las consideraciones que partiendo de Propp aporta C. RUIZ MONTERO: *La estructura de la novela griega*, op. cit., pp. 315-316.

vela se aleja mucho, pensamos, de las creaciones antiguas. No sólo ofrece un claro carácter híbrido en la intercalación frecuente de versos, u obras dramáticas²⁶, sino que también hallamos en ella episodios pastoriles, e incluso uno morisco, cuando Luzmán sufre cautiverio en Argel.

Vuelto a su ciudad natal Luzmán no será reconocido por sus padres. Y ello no se debe a ese motivo de la personalidad encubierta, propio de la novela griega. En la *Selva de aventuras* la temporalidad no se presenta como analizará Bajtin. Sobre el viaje de Luzmán ha pesado tal prolongado transcurso de tiempo —de un tiempo cronológico, real—, que ni sus propios padres pueden reconocerlo. El final de la obra no puede ser más expresivo del cambio que la novela griega de aventuras ha experimentado en la obra de Contreras: Arbolea ha entrado en un convento, fiel a sus promesas religiosas, y Luzmán decidirá asimismo seguir tal destino al hacerse ermitaño.

El Peregrino en su patria y ya entrando en el XVII, ofrece una clara singularidad visible en el mismo título. El propio Lope se jactará de que es posible construir una obra repleta de complejas peripecias, sin que el peregrino salga fuera de su patria —aunque alguna salida hay, como cuando Pánfilo es llevado a Fez y salvado por una Nise disfrazada de moro—. Esta idea de patria, esta contricción geográfica, es impensable en el antiguo modelo.

Si a este respecto Lope se opone conscientemente a una de las consideradas convenciones típicas de esa novela antigua, no ocurre lo mismo con otros motivos básicos que el español seguirá fielmente. Nos referimos a la ordenación temporal y a la estructura básica del viaje dentro del que aparecen insertas diversas historias. Fijémonos en el primer punto. Como Cervantes y otros autores, Lope abrirá su novela con ese comienzo "in medias res" elogiado por Horacio y reflejado en la práctica novelesca de Heliodoro. Constatamos, pues, cómo un rasgo que dentro de las obras que constituyeron el género de la novela griega de aventuras, era excepcional, se convertirá casi en rasgo básico de esas continuadoras en otra lengua. Tal violenta alteración del "ordo

26. Práctica que el propio Lope desarrollaría después de su novela.

naturalis" provocará el que incluso como ocurre en Heliodoro, conocamos antes una historia secundaria que la principal. El conocimiento que el lector irá adquiriendo de ésta será paulatino, al aparecer la misma singularmente troceada en distintas partes. Obviamente y como ocurría en el modelo de Heliodoro, tal efecto retardatorio aumentará y sostendrá la curiosidad del lector.

Pero además, resulta sumamente curiosa la manera en la que el lector va enterándose de toda la historia. En esa situación de diálogo entre dos personajes que señalábamos atrás, uno de los cuales contará su historia a otro, Lope creará todo un muy complejo entramado laberíntico. No se trata aquí de recapitulaciones que los personajes hacen de sus historias ya conocidas para el lector, al contarlas a nuevos personajes-receptores. Lo que harán estos personajes-narradores será informar sobre hechos desconocidos para nosotros. Lope enfrenta así a Pánfilo con el propio hermano de Nise, Celio, quien le contará la historia de cómo su hermana huyó con él, ignorando claro está, la identidad de su interlocutor. Si tal relato ofrece un carácter de "recapitulación" para Pánfilo que ya conoce esta historia –aunque a través de la misma se enterará de que su propia hermana, Finea, ha huido con Celio– sin embargo, no lo es para el lector. Aun cuando esta historia sirve para que Pánfilo reconozca a Celio, sin embargo el primero seguirá encubriendo su personalidad. Idéntica situación a la que encontramos en el encuentro entre Nise y la hermana de Pánfilo, Finea. La primera disfrazada de hombre le contará su propia historia a Finea, de forma que por fin el lector va enterándose de los trabajos que la pareja de enamorados ha sufrido. Tampoco Nise que sí ha reconocido a Finea –identificada de nuevo por su historia– descubrirá su verdadera personalidad. En lugar de enterarnos de la historia de los protagonistas –la que antecede al inicio de la obra– por un único personaje, como ocurría en Heliodoro, Lope ha preferido tales complicados mecanismos narrativos.

Toda la obra claro está, se halla repleta de temas y motivos propios de la novelística griega: las separaciones de los personajes, las muertes falsas, los cambios de identidad –y muy frecuentemente de sexo, tan gustado ello por el teatro y la narrativa de la época–, la enfermedad por amor, el abuso de las ékfrasis... etc. Sobre ella, no obstante, pesa ese

sentido religioso que se va a superponer y en ocasiones alterar la propia esencia del género antiguo. Recordemos así todas esas historias milagrosas contadas por los monjes, o la visión divina de la Virgen que el propio Pánfilo tendrá.

Pero fijémonos, dado que no podemos detenernos con toda profundidad en esta novela, en un destacado rasgo de la obra: la voz narrativa. Si el narrador del *Peregrino* es el tradicional narrador omnisciente que posee ese control todopoderoso sobre su materia para omitir y ocultar datos, y ordenar los sucesos como desee –“los trabajos que *habían pasado* y que *sabréis a su tiempo*”²⁷–, sin embargo, es curioso advertir claras variantes en la actitud narrativa que adoptará. El narrador fuera del relato se introduce en algunos momentos, dentro del mismo, ocupando un nivel distinto: el propio de los personajes de ficción. Así se declara a veces testigo, incluso conocedor de los personajes –“Acuérdome en este punto de haber oído decir muchas veces a Pánfilo, ya descansado estas fortunas...”²⁸–. Singular artificio narrativo que juega con la propia ficción y que pretende a la vez reafirmar su ilusión de realidad²⁹.

Deteniéndonos ya en el *Persiles* conviene recordar cómo Avallé-Arce se refirió al bizantinismo de la forma y al simbolismo religioso, presentes en él. Uno y otro son evidentes. Cervantes émulo y competidor de Heliodoro utiliza el esquema narrativo del viaje con historias intercaladas y motivos y rasgos típicos de la novela griega: los fingidos hermanos, la presencia de los sueños... Todo ello, insistimos, iluminado ahora bajo esa nueva luz de las ideas de la Contrarreforma.

Con el *Peregrino*, también el *Persiles* comienza “in medias res”, y como en aquél o incluso en mayor medida, se sucede todo un muy abundante caudal de historias ajenas. El narrador nunca cesa en su siempre persistente intento de admirar, de sorprender a sus lectores, con nuevos e inauditos sucesos.

27. Ed. cit., de J.B. AVALLE-ARCE, p. 336.

28. Ed. cit., p. 450.

29. Posteriormente lo encontramos con bastante frecuencia en la narrativa española. V.gr. Galdós.

Pero detengámonos en un artificio narrativo muy querido por Cervantes que veremos ahora bajo la luz de nuestro particular enfoque de estudio: la intercalación de una historia narrada por un personaje, y el mecanismo retardatorio de las frecuentes interrupciones que van cortando el desarrollo de la misma. Es obvio que tal artificio funciona en este tipo de novelas como buscado efecto para mantener y aún avivar la curiosidad de los lectores. Sin embargo, en Cervantes vamos a encontrar superpuesta a tal fin, otra finalidad distinta. Nos referimos a ese artificio tan grato al autor de narración y comentario crítico, todo en el mismo nivel de los personajes. Frente a la obra de Lope en la que en alguna ocasión es el propio narrador quien diserta sobre determinadas cuestiones literarias, aquí serán los propios personajes quienes debatirán sobre éstas. Quizá uno de los ejemplos más famosos incluso de toda la narrativa cervantina, sea el del extensísimo relato de Periandro. Antes de seguir adelante sobre este personaje, conviene sin embargo, que nos detengamos en el modelo indiscutible de esta novela: las *Etiópicas*. En ella el lector conocerá toda la historia de los protagonistas a través de Calasiris, el que podríamos considerar padre adoptivo y tutor que vela por los personajes, quien va a contarla a un receptor, Cnemón, definido muy cuidadosamente por unas determinadas características en su condición de oyente. Se trata de un personaje poseedor de un alto grado de curiosidad y anhelo por conocer todo tipo de detalles de la historia –se le llamará “auditor ávido e insaciable”³⁰–, lo que provocará que el relato de Calasiris adopte una determinada configuración. Si éste le dirá ante sus interrupciones que exigen más detalles: “tan sólo pretendía limitarme a lo esencial del relato, sin desviarme de lo que has preguntado al principio”³¹, este ávido Cnemón no se contentará con tal condensado relato. Una situación inversa a la que hallamos en Cervantes. Aquí, preferentemente por boca de Mauricio, Periandro será acusado de demorarse, de desviarse de lo esencial de su historia para recaer en minuciosidades y detallismos innecesarios. En ambas obras se cuestiona, pues, algo tan sumamente fundamental en la

30. HELIODORO, *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Ed. E. Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1979, p. 175.

31. *Ibid.*, p. 167.

estructura de estas novelas como es el cómo deben narrarse esas historias que van a depender de distintos personajes, convertidos en circunstancias narradores.

Si Cnemón parecía no cansarse nunca, los oyentes de la historia de Periandro casi respirarán aliviados, cuando éste concluya su tantas veces interrumpido relato.

En lo que concierne al conocimiento de la historia completa de los protagonistas, hay que advertir que si en la novela cervantina y frente a lo que ocurre en Heliodoro y en la obra de Lope, el propio narrador adelanta algo sobre la verdadera historia de la pareja, debemos esperar al cap. 12 de la última parte para enterarnos completamente de lo que les ha sucedido –el origen de sus peripecias– por boca de otro personaje. El *Persiles* es, pues, un ejemplo manifiesto de cómo lo que dentro de un "ordo naturalis" se constituiría en el principio, queda relegado por esa alteración del "ordo poeticus" al final de la obra.

2.2. *Novela-Novela corta*

Como demostrara Krömer al estudiar nuestra novela corta, ésta pronto irá adaptando a su propia configuración genérica, temas y estructuras procedentes de distintos géneros novelescos³². Se refiere, por ejemplo, Krömer a la influencia de la novela pastoril y especialmente de la de aventuras que nos ocupa. Vemos trasladado, pues, a un molde genérico distinto –novela corta–, características y rasgos de un género mayor, que obviamente van a presentar mutaciones en su paso de un subgénero a otro. La peripecia, claro está, no podrá alcanzar el grado de complejidad posible en una novela extensa, y tampoco la capacidad del relato breve permite tal profusa intercalación de episodios ajenos. En las obras, por citar algunos nombres, de Castillo Solórzano, Antonio Eslava, María de Zayas y en las propias novelas cortas de Lope de Vega es perceptible todo ello. Algunas de las ejemplares cervantinas

32. Wolfram KRÖMER: *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 226 y ss. Este autor se referirá al "roman", como término claramente diferenciador de otro género distinto de la "novela", pero que no encuentra translación alguna en nuestra lengua.

bien pueden ser contempladas a través de este particular enfoque. AVALLE-ARCE ha detectado así el motivo de la peregrinación como prueba, o de los cambios de nombre, en *La Gitanilla*³³. También se ha estudiado la bastante clara relación entre *La española inglesa* y el *Persiles*, presentando *El amante liberal* algunas características típicas de esa novela griega erigida como modelo para los textos españoles. Recordemos su comienzo "in medias res"³⁴, con la historia que el propio protagonista contará en su cautiverio, a otro personaje, diálogo en el que es bien perceptible el mecanismo retardatorio de la interrupción, tan grato a Cervantes. (Si el relato comienza "in medias res", no hay posibilidad aquí de intercalación de una historia secundaria antepuesta a la principal, como ocurría en Heliodoro o Lope de Vega).

Obviamente no podemos detenernos en ver las mutaciones que rasgos característicos y fijos en el modelo griego han sufrido en todas estas obras –v.gr. la propia relación amorosa–, novelas en las que además, se observa el claro influjo de otros distintos modelos narrativos –y piénsese sólo en las repercusiones de los "novellieri" italianos.

Si en todos estos casos tales relatos aparecen concebidos de manera independiente, en otros muchos vamos a poder percibir influjos de esta novela de amor y aventuras en novelas intercaladas en obras extensas. Fijémonos en algunos casos representativos, con el de la historia de Ozmín y Daraja, en el *Guzmán de Alfarache*. Mateo Alemán intercala un género novelesco en otro género de índole bien distinta: una novela morisca dentro de una picaresca. Tanto en el *Ozmín*, como en la novelita morisca que puede ser considerada el inicio de esta especie narrativa, el *Abencerraje* –ésta a su vez incluida posteriormente en una novela pastoril, la *Diana* de Montemayor, obra que puede ser a su vez considerada el "modelo" de su género–, son visibles rasgos que las emparentan con la novela griega. Así lo han estudiado en *Ozmín* y

33. *Novelas Ejemplares*, ed. J.B. AVALLE-ARCE, Madrid, Castalia 2ª ed., 1985, 3 vols., pp. 23-24.,

34. *Novelas Ejemplares*, ed. M. BAQUERO GOYANES, Madrid, Editora Nacional, 1976, 2 vols., I. p. 30.,

Daraja, McGrady y Moreno Báez³⁵. Este último autor advirtió sin embargo, cómo dentro de ese esquema de tipo helenístico de los amantes separados y teniendo que vencer obstáculos, Mateo Alemán escapa del canon fijo de naufragios y cautiverios. Ahora, escribe este autor, los personajes podrán salvarse gracias a virtudes tan poco espectaculares como la prudencia y la perseverancia. Mucho más breve que éste es el *Abencerraje*³⁶, por lo que aunque hay separación, no hay viaje, y la peripecia es mínima. Como en la novela de Longo, y como en *Flores y Blancaflor* aquí los personajes se crían como hermanos.

Más próximas quizá, a los modelos griegos se nos aparecen dos narraciones intercaladas en dos obras de signo bien distinto: la *Diana enamorada* de Gil Polo, y el *Marcos Obregón* de Vicente Espinel.

La peripecia que envuelve a los protagonistas de una de esas historias intercaladas en esta continuación de la *Diana* es más compleja que la de la historia de Espinel. Diana, protagonista femenina, se encontrará con Alcida quien va a anunciarle algo —muy poco— de su historia. Tiene que ser Marcelio, el personaje masculino, quien le narre dicha historia, en la cual vemos el indispensable motivo del viaje, del consecuente naufragio, y de una doble separación: la de Marcelio, y las dos hermanas, y la de Polydoro, el hermano, con el padre. Sin embargo, el narrador no se contenta con esta doble bifurcación: Marcelio, Cienarda y Alcida serán separados, con lo que la trama aún se complica más. Es curioso advertir un motivo que hasta ahora no habíamos hallado. El aparente abandono de Marcelio provocará el desamor de Alcida, y así en lugar de intentar reencontrarse tal pareja, la protagonista femenina huirá con horror de su antiguo amante.

Si el motivo del viaje iniciaba esta particular historia, lo vamos a ver reproducido —como ocurría con el modelo— en esa singular pere-

35. Donald McGRADY "Heliódorus' Influence on Mateo Alemán", *Hispanic Review*, XXXIV, 1, 1966, pp. 49-53, y E. MORENO BAEZ: *Lectición y sentido del Guzmán de Alfarache*, Revista de Filología Española, Anejo XL, Madrid, C.S.I.C., 1948, pp. 183 y ss.

36. Sobre esta obra véase el artículo de Claudio GUILLÉN: "Individuo y ejemplaridad en el *Abencerraje*", en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 109-153.

grinación que todos los personajes afectados por sus desdichadas historias amorosas, hacen hacia el templo de Felicia. Es curioso advertir cómo en una de las historias de otro personaje, Ismenia –procedente ésta de Montemayor–, aparece una de las historias secundarias de Heliodoro, aunque ambas en realidad responden al antiguo y conocido mito de Fedra. Finalmente se van produciendo las previsibles anagnórisis. Como solía ocurrir en el modelo griego, en alguna ocasión ésta es parcial por el encubrimiento de la identidad del personaje. Marcelio no es así, reconocido en primera instancia, por estar disfrazado de pastor. Obviamente al producirse tales encuentros, el lector irá sabiendo toda la continuación de la historia, narrada por los distintos personajes.

El relato que bajo esta catalogación de narración griega o de aventuras estudiaremos incluido en la obra de Espinel, se encuentra prácticamente al final de la obra. En él vamos a hallar ese singular artificio narrativo de reaparición de personajes. Marcos se encontrará con un personaje ya conocido, el doctor Sagredo, quien atrapado como él por unos bandidos en el interior de una cueva –circunstancia que nos recuerda ya al modelo antiguo–, le contará su desdichada peripecia, anunciándole la muerte de su esposa, doña Mergelina.

Es curioso comprobar cómo ese antiguo artificio narrativo de un personaje narra una historia a otro, presenta una doble inclusión en la presente obra. Recordemos cómo el "marco" de ésta es en gran parte de la novela el relato de las peripecias del propio Marcos a un ermitaño. Si aquí Marcos es el personaje que narra, en esta historia intercalada encontramos un cambio de papeles: Sagredo será el narrador, y Marcos el oyente. En realidad la historia de Sagredo es un relato de viaje por tierras lejanas y exóticas, con las consecuentes maravillas que ello conllevaba: monstruos marinos, aventuras en la tierra de gigantes... etc. Sólo muy al final encontramos de manera precipitada, motivos típicos de la novela griega: el ataque en el mar por los infieles, el rapto de la esposa –aquí también se trata de un matrimonio–, y la muerte de ésta arrojada al mar como en Aquiles Tacio. Sólo que, claro está, se trata de una muerte aparente. Doña Mergelina reaparecerá al concluir Sagredo su historia, apresada por los bandidos y disfrazada de paje, hecho éste que va a retardar el reconocimiento. De nuevo es aquí la

historia narrada por el personaje, el medio de anagnórisis y encuentro de los esposos.

2.3. *La novela griega como estructura narrativa*

De acuerdo con lo esbozado líneas arriba, nos detendremos ahora en este último apartado: la novela griega considerada como soporte estructural. Como estudiara Rey Hazas³⁷, y dentro de ese panorama amplio que supone la frecuente interferencia y fusión entre géneros distintos, la novela griega influirá en otras formas de ficción narrativa: la novela sentimental –y recordemos la *Queja y aviso contra Amor* de Juan de Segura–, la novela pastoril, caballerescas, cortesanas, de cautivos, e incluso en la picaresca –por no hablar de sus repercusiones en la épica o en otro género como el teatro³⁸–. Rey Hazas estudiará sólo las formas narrativas áureas de ficción “idealista”, de cuyos análisis comparativos nos interesa aquí la conclusión que extrae: la novela griega influirá fundamentalmente como soporte estructural, la arquitectura de dicho género se convertirá en basamento morfológico de unas novelas con intercalaciones. Tal es el caso de, por ejemplo, la novela pastoril: en ella encontramos la estructura del viaje y los encuentros entre diversos personajes que narrarán historias. Contemplada desde este punto de vista una de las obras que revisamos ofrece una singular naturaleza. La *Diana enamorada* sería una obra articulada sobre el esquema de la novela griega, dentro de la cual vamos a encontrar una narración que responde a las convenciones propias de aquél género.

37. Antonio REY HAZAS: “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (Formas de narrativa idealista)”, *Edad de Oro*, I, Dpto. Literatura Española, Universidad Autónoma de Madrid, 1982, pp. 65-105.

38. Sobre las repercusiones de este género en algunas manifestaciones épicas, véase José FRADEJAS LEBRERO: *Novela corta del siglo XVI*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, 2 vols., I, p. 89. Sobre las influencias del mismo en general en la literatura posterior, pueden ser consultados los estudios ya citados de CARILLA o MARTÍN GABRIEL, o la edición de Heliodoro de LOPEZ ESTRADA.

Juan Ignacio Ferreras va más allá³⁹. Para él, la estructura de esta novela idealista puede materializarse sin dificultad en lo que se llamará novela realista. Alude así al género de la picaresca; para dicho autor las diferencias entre el modelo griego y el de la picaresca, residirían en el contenido, no en la estructura. Como alguna otra obra de carácter "realista" que vincula también con la estructura "bizantina", podríamos recordar *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas, que también cita este autor.

Conviene, sin embargo, que todas estas afirmaciones sean analizadas más de cerca. Esto es, conviene hacerse "la pregunta" ¿es lícito y apropiado identificar la estructura narrativa del viaje dentro del cual se producen diversas intercalaciones, con el modelo de la novela griega? Como señalábamos, el rasgo de inclusión de historias no aparece como motivo indispensable en la producción novelesca griega. Sin embargo, y conforme a la realidad revisada aquí, debemos atenernos a esas dos obras, modelos que serán seguidos, en las que sí aparece tal característica.

El motivo del viaje articulando una concreta estructura narrativa es uno de los más antiguos y fecundos en la tradición literaria. En realidad la novela griega no lo "inventa". En esa confluencia de géneros que la conforman, van a estar presentes los relatos de viaje, como obviamente lo estará la épica: la manifestación literaria a lo largo de un viaje, entroncarían tal estructura narrativa con Homero, antes que con la novela. Dicha estructura del héroe que afronta diversas pruebas y realiza distintas hazañas a lo largo de su viajar por espacios diversos, es la que encontraremos en la novela caballerescas. A ésta se opondrá en realidad la picaresca, con el deambular de un "héroe" bien distinto del caballero, por una geografía asimismo de signo muy diferente.

Para Ferreras, recordemos, las divergencias entre la picaresca y la novela griega eran de orden temático. Sin embargo, pensamos que el propio tema fundamental e imprescindible en la novela griega: el amor entre una pareja, condiciona también su estructura. Al haber dos, se

39. J.I. FERRERAS: *La novela en el siglo XVI*, T.6 de la *Historia crítica de la Literatura Hispánica*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 62-71.

producen esas separaciones retardatorias y ello obviamente cristaliza y se refleja en esa estructura de acciones distintas desarrolladas en un mismo tiempo, que caracterizará a estas obras. Tal protagonismo dual se revela como algo básico y ello no aparece, por ejemplo, en la mencionada picaresca.

La estructura del viaje y las intercalaciones posibilitadas por él aparece recogida, como afirma Hazas, en la novela pastoril. En este viaje, como ocurría en la novela griega hay una peripecia, aunque casi podríamos decir es difícil distinguir con la claridad que en el modelo griego, entre acción principal y secundarias, al confluir y resolverse todas conjuntamente. Las interpolaciones casi son tan importantes en este género como la acción principal.

Pero también es posible la existencia de un viaje que intercale relatos en el cual no exista peripecia, o ésta sea mínima. En tal caso, evidentemente, no puede hablarse de novela griega y sí es preferible utilizar la nomenclatura de "relatos con marco" de tan lejana ascendencia oriental. El viaje, como en el famoso modelo de *Los cuentos de Canterbury*, es casi mero pretexto para posibilitar la inclusión de distintas narraciones. Aquí existe esa estructura narrativa de un viaje que alberga diferentes historias, pero obviamente no puede hablarse de novela griega. Quizá en conexión con esta estructura narrativa, debería ser estudiada la mencionada obra *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas, obra en la que claro está, no sólo se incluyen relatos.

El viaje también puede funcionar como singular trama-pretexto, como movimiento a través del espacio que no implica peripecia alguna. Recordemos así dicha estructura del viaje al servicio de intereses críticos o satíricos. El llamado "relato lucianesco" en el cual es perceptible tal motivo, e incluso el viaje por el mundo de ultratumba, nos suele ofrecer un esquema bastante repetitivo: un personaje mero espectador, que junto con otro que le sirve de guía, pasan revisión crítica a todo aquello que van encontrando en su camino. La estructura narrativa del viaje no conlleva aquí, como vemos, el surgimiento del tema del

viaje como aventura, como peripecia, tal como de forma indispensable ocurría en la novela griega⁴⁰.

También el viaje puede ser utilizado al servicio de otros intereses. Recordemos la literatura costumbrista y este esquema del viaje dentro de ella, de nuevo adecuado pretexto para que el autor pase revista a las costumbres de la sociedad. Tampoco aquí hay peripecia argumental alguna. Tanto en un caso como en otro podría hablarse de "singulares interpolaciones" entendidas aquí como esos encuentros o ese deteni-miento en determinados lugares o tipos, que son en realidad el principal objetivo de estos autores.

La mención, pues, a la estructura de viaje configuradora de una obra narrativa no determina una única posibilidad de relato. Puede existir dicha estructura, pero no darse el tema de la aventura de los personajes a través de espacios distintos. El viaje puede ser a veces mero marco pretexto y entonces lo que podríamos considerar interpo-laciones propiciadas por él, se constituirán en el objeto último del au-tor. Creemos, pues, que el tema, el contenido de las obras no debe ser dejado de lado, como hace Ferreras. Es precisamente la presencia o au-sencia de éste en ese esquema del viaje el que en resumidas cuentas provocará el que el mismo cumpla una función u otra.

PERVIVENCIA POSTERIOR DEL GÉNERO EN LA TRADICION NARRATIVA

La novela griega o de amor y aventura, seguirá cultivándose en nuestra tradición narrativa en el siglo XVII, XVIII e incluso XIX⁴¹.

40. En caso interesante que Antonio PRIETO ha estudiado señalando la conexión con el modelo griego, es el del *Criticón* cuyo autor, GRACIAN, conocía bien tal modelo. "El sujeto narrativo en *El Criticón*", en *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta, 1972, pp. 193-258.

41. Vid. al respecto Joaquín DEL VAL: "La novela en el siglo XVII", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Dir: Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Barna, 1953, T.III, pp. XLV-LXXX. J.I. FERRERAS: *La novela en el siglo XVIII*, T.13, de la *Historia crítica de la Literatura Hispánica*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 23-24, e Isabel ROMAN GUTIÉRREZ:

dentro de esas formas de ficción calificables de "idealistas" a las que se opondrá nuestra gran eclosión novelesca de casi finales de siglo –aunque, en breve paréntesis, es curioso advertir cómo uno de los novelistas que Watt considera fundadores de la novela moderna⁴², Fielding, utiliza en sus obras un esquema muy semejante al de la antigua novela griega y por ende idealista–. Permítasenos, no obstante, y ya para concluir nuestro rápido recorrido por las posteriores transformaciones que este género ha experimentado en nuestra narrativa, aludir a un autor que si bien ha sido considerado verdadera anomalía literaria, dentro de la novela realista, fue contemporáneo de los grandes escritores que cultivaron tal género. Nos referimos a don Juan Valera cuya propia obra refleja su conocimiento y afición por este género antiguo. Es curioso advertir cómo si traduce –en versión "sui generis"– la novela de Longo, sin embargo, se advierte en uno de sus relatos breves una clara parodia o típica humorada valeresca respecto al canon básico de la novela griega. En *El bermejino prehistórico* hay amor entre la pareja, promesa de fidelidad eterna, rapto y viaje. Pero, y aquí viene la ruptura, ambos personajes se enamoran de sus nuevos amantes –el propio Salomón y la reina de Saba–, quebrantando su antigua promesa y siendo por ello objeto de un remordimiento que no los deja vivir en paz. Gracias a un mago que los identifica en inesperada anagnórisis, como sus hijos, y por tanto hermanos, la pareja podrá vivir con sus verdaderos amantes, felizmente. Sólo que, y aquí es donde aparece la clara humorada de Valera, tal reconocimiento como afirma al final el mago, no ha sido sino un "camelo".

Como conclusión última, pues, de tan breve y sintético recorrido por la evolución y transformación histórica de este género, podemos decir que desde la novela de Caritón, desde las antiguas novelas griegas de amor y aventuras, pasando por esa otra novela simbólica de la Contrarreforma, hasta llegar a don Juan Valera, esta especie narrativa se nos aparece como un género maleable y fijo a la vez, cambiante y

Historia interna de la novela española del siglo XIX, Sevilla, Alfaro, 2 vols., 1988, I., pp. 94 y ss.

42. Ian WATT: *The Rise of the Novel*, London, Penguin Books, 1963.

LA NOVELA GRIEGA

repetido, con esa capacidad en fin, de transformación y adaptación a lo largo de toda una tradición narrativa, que pone de manifiesto en resumidas cuentas, la flexibilidad propia del género novelesco.

